DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v52i2.80284

پیوند و گسست متن و نگاره در *شاهنامه بایسنغری*

الهام رجبی نیازآبادی [۱]
دکتر فرزانه فرخ فر [۲]

چکیده

شاهنامه بایسنغری، اثر ممتاز و برجسته مکتب نگارگری هرات تیموری در عصر شاهرخ تیموری است که به سفارش بایسنغرمیرزا، فرزند هنردوست شاهرخ و با دعوت از هنرمندان بزرگ آن روزگار خلق گردید. این اثر از دو جنبه متن و نگاره حائز اهمیت است؛ چرا که متن آن توسط گروهی از *شاهنامه*‌شناسان بزرگ فراهم آمده و نگاره‌های آن توسط نامآوران مکتب نگارگری هرات به تصویر کشیده شده است و این فرضیه را در ذهن متبادر می‌سازد که احتمالاً ارتباط تنگاتنگی بین متن و تصویر در این شاهنامه وجود داشته باشد. همین نکته اساس این پژوهش را شکل می‌دهد. هدف از این پژوهش، بررسی پیوند و گسست بین متن *شاهنامه بایسنغری* و نگاره‌های آن می‌باشد. پرسش این است: نگارگران *شاهنامه بایسنغری* تا چه اندازه به متن ادبی شاهنامه در ترسیم نگاره‌های آن وابسته بوده‌اند؟ این پژوهش با بهره‌گیری از روش تحلیلی-تطبیقی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای-اسنادی به بیان موضوع می‌پردازد. نتایج تحقیق مبیّن آن است که نگارگران *شاهنامه بایسنغری*، از آموخته‌های خود در تصویرگری بهره‌برده و الگوهای از پیش‌آموخته را به تصویر کشیده‌اند؛ از این‌رو توجه چندانی به متن کتاب نداشته و خود را موظف به خوانش متن ندانسته‌اند؛ بنابراین در این نسخه ارتباط چندانی بین متن و نگاره‌ها وجود ندارد.

کلیدواژه‌ها: مکتب نگارگری هرات، *شاهنامه بایسنغری*، پیوند متن و نگاره.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه نیشابور (نویسنده مسئول) rajabi208@gmail.com
۲. استادیار پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه نیشابور farrokhfar@neyshabur.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۹

مقدمه

دوران حکومت شــاهرخ تیموری، عصــر درخشــش و ثبات فرهنگ و هنر ایران به‌شــمار می‌رود. بایســنغرمیرزا، فرزند هنرمند و هنردوســت شــاهرخ تیموری، با تأســیس کتابخانه ســلطنتی در هرات، هنرمندان بزرگی را گرد خود جمع نمود و شــاهکارهای بی‌نظیری در آن مکان به رشــته تحریر درآمد. از آثار ممتاز به‌جا مانده از آن روزگار، *شــاهنامه بایســنغری* اســت. بایســنغرمیرزا گروهی از زبده‌ترین شــاهنامه‌شــناســان و ادبای بزرگ آن دوره را به تألیف این اثر گمارد و مســئولیت مصورسازی آن را به بزرگان و نام‌آوران مکتب نگارگری هرات سـپرد. از این‌رو به نظر می‌رسـد با وجود تیمی حاذق و آگاه به متن ادبی *شـاهنامه*، پیوند بین متن و نگاره در این نسـخه بیش از دیگر نسـخ مشابه آن، وجود داشته باشـد. اهمیت این پژوهش از آن جا ناشــی می‌شــود که می‌توان اطلاعات جدید و دقیقی درباره پیوند کار نگارگر با متن *شــاهنامه* به دســت آورد. دســتآورد این پژوهش ارائه طرحی با موضــوع پیوند و گســســت متن و نگاره در *شـاهنامه بایسـنغری* اسـت. این پژوهش در پی پاسـخ بدین پرسـش است: نگارگر *شـاهنامه بایسـنغری* تا چه اندازه به متن ادبی اثر در ترسـیم نگاره‌های آن وابسته بوده است؟ به نظر می‌رسـد با توجه به آنکه متن *شـاهنامه بایسـنغری* توسـط گروهی از *شـاهنامه*شـناسان زبده عصر تیموری فراهم شـده، احتمالاً در نگارگری آن نیز دقت بیشـتری شـده و هنرمندان به متن ادبی شـاهنامه وفادار بوده‌اند.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با *شـاهنامه بایسـنغری* و بررسـی تصـاویر، کتابت، تذهیب و تجلید آن پژوهش‌های مختلفی انجام شـده اسـت؛ به عنوان مثال می‌توان از مقالات رومر نام برد. رومر، این نسـخه از *شاهنامه* را پایه و منبع اصــلی *شــاهنامه*‌های بعدی می‌داند و آن را با بیش از ۵۸ هزار بیت، مفصــل‌ترین نمونه *شــاهنامه* معرفی می‌کنـد کـه در کنار تصــاویر واقع‌گرایانه از صــحنه‌های افســانه‌ای اســتفاده نموده اســت (Romer,1989). در جلد دوم دانشـنامه جهان اسـلام که حاوی مقالات مختلفی درباره تاریخ هنر ایران اسـت، درباره *شاهنامه بایسنغری* و تصاویر مختلف آن و عناصر مختلف هنری موجود در آن به تفصیل بیان شــده اســت(برومند، ۱۳۸٦). این دو منبع را به همراه منابعی مانند *شــاهنامه بایســنغری* (Gray, 1971)، نامورنامه (شـریف‌زاده، ۱۳۷۰)، ارتباط نگاره و متن در سـاخت معنا (ماه‌وان، ۱۳۹۳) و بررسی

بینامتنی نگاره پادشـاهی جمشـید در *شاهنامه بایسنغری* (توانا، ۱۳۹۳)، می‌توان جزء منابع مرتبط نام برد که تا حدی به ارتباط متن و نگاره‌های این نســخه پرداخته‌اند، لیکن در خصــوص پاســخ به مســاله پژوهش حاضـر منابع کاملی نیسـتند. از این حیث، این نوشـتار به طور تخصـصـی به موضوع پیوند و گسست متن و نگاره در *شاهنامه بایسنغری* پرداخته و دارای نوآوری است.

روش تحقیق و جامعه بررسـی: این پژوهش به روش: تحلیلی–تطبیقی و شـیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای–اسـنادی تنظیم شـده اسـت. مطالعه موردی شـامل هفت نگاره نخسـتین *شاهنامه بایسنغری* اسـت که از جمله شـاهکارهای این نسخه به حساب می‌آیند و قابلیت سنجش ارتباط متن و تصویر را دارا هستند.

– مکتب نگارگری هرات، عصر شاهرخ تیموری

مکتب نگارگری هرات در سـه مرحله به تکامل رسـید: الف)سال‌های ۸۰۷–۷۸۰ه.ق مقارن با سال‌های فتوحات تیمور، شـکل‌گیری مکتب هرات و شکوفایی آن در دوره جانشینان تیمور، ب)سال‌های ۸۵۰–۸۰۷ه.ق مقارن با سـلطنت شـاهرخ فرزند تیمور، که در این دوره کتابت‌خانه و صـورت‌خانه کتابخانه سـلطنتی شـکل گرفت و شماری از هنرمندان به تولید آثار هنری پرداختند و ج) سال‌های۹۱۳–۸۵۰ه.ق که ثبات و آرامش نسـبی و رونق اقتصـادی فراهم شده بود و شکوفایی و همچنین افول ناگهانی مکتب هرات اتفاق افتاد(آژند، ١٣٨٦: ۱۹و ۱۸؛ راکسـبرا و رازپوش، ۱۳۸۳: ۸۳۰–۸۳٤). اهمیت مکتب هرات تیموری به جهت آن اسـت که سـبک نقاشـی این مکتب، ایرانی اسـت و در آن نفوذ بیگانگان کم شده اسـت. این مکتب کمال سـبک نقاشـی ایرانی اسـت و آن را می‌توان کامل‌ترین مکتب مینیاتورسـازی ایرانی دانسـت (نوری،۱۳۸۵: ٣٦٦–٣٦٧). وابسـتگی نگاره‌ها به متن و تصـویرسـازی دقیق آنچه که به رشـته تحریر درآمده، یگانگی بین متن و تصـاویر را نگاره‌ها در ذهن خود داشته تا بر اساس آن اشکال معینی بر صـفحات ترسـیم سـازد. این وابستگی نه فقط در چگونگی تنظیم تصاویر، بلکه در این است که تنها رویدادها، اشـخاص و ویژگی‌های بیان شـده در همان قطعه از متن، در تصـاویر آن انعکاس یافته‌اند(آداموا، ۱۳۸۳: ۳۸).

– نسخه شاهنامه بایسنغری

شاهنامه بایسنغری، نسخه کهن نگاره‌دار *شاهنامه* فردوسی در سال ۸۳۳ ه.ق است. این کتاب نفیس، ۲۲ نگاره به سبک هرات دارد و به سفارش شاهزاده بایسنغرمیرزا تهیه شده است. این *شاهنامه* به قطع رحلی است و ٦۹۰ صفحه دارد. هر صفحه در برگیرنده ٦ ستون، ۳۱سطر و هر سطر ۳ بیت به قلم نستعلیق و با کتابت خفی جعفربایسنغری و روی کاغذ خانبالغ نخودی کتابت شده است (بیانی، ۱۳٦۳: ۳–۱). کشیدن تصاویر این نسخه را مولاناعلی، مولانا قیام‌الدین(قوام‌الدین) و مولانا خلیل(امیرخلیل) به عهده‌داشتند. خوشنویس و سرپرست کارگاه آن زمان جعفرتبریزی آن را کتابت‌کرده و قوام‌الدین جلد آن را ساخته‌است(نوری، ۱۳۸۵: ۲۰۵). تصاویر *شاهنامه*بایسنغری نشان‌دهنده سبک رسمی آن دوره است که تأثیرات هنرشرق را در خود درونی کرده و به صورت یکپارچه درآمده‌است (مرادخانی،۱۳۹۰: ۱۰). این نسخه بی‌همتای مکتب هرات تیموری، به دلیل حساسیت خالقانش در تدوین متن ادبی و در ترسیم نگاره‌های باکیفیت، بستر مناسبی را جهت سنجش ویژگی‌های کیفی ادب و هنر عصر شاهرخ در اختیار می‌گذارند. همگامی متن و تصویر یکی از مهم‌ترین این موارد است که در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود.

– مطالعه تطبیقی متن و نگاره در *شاهنامه بایسنغری*

در این پژوهش هفت نگاره نخست شاهنامه بایسنغری که یک سوم این نسخه را تشکیل می‌دهند و توسط نگارگران برجسته مکتب هرات اجرا شده و کیفیت تصویری ممتازی را به نمایش می‌گذارند، بررسی می‌شوند. این نگاره‌ها به ترتیب حضورشان در نسخه عبارتند از: «فریدون و ضحاک»، «زال و رودابه»، «کشته شدن سیاوش»، «رستم و دیو سفید»، پادشاهی جمشید»، «رستم و خاقان چین» و «رستم و برزو» (تصاویر ۱ تا ۷).



تصویر ۱. ضحاک‌وفریدون(فردوسی، ۱۳۵۰: ۴۱)



تصویر۲. زال و رودابه(همان: ۶۲)



تصویر ۳. کشته شدن سیاوش (همان: ۱۶۳)



تصویر ٤. رستم و دیو سفید (همان:۱۰۱)



تصویر ٥. پادشاهی جمشید (همان:۳۲)



تصویر ٦. رستم و خاقان چین (همان: ۲۱۹)



تصویر ۷. رستم و برزو (همان: ۲۵۷)

در این نگاره‌ها، هر تصـویر از چند جنبه مهم بررسـی می‌شـود. تنوع و تعدد شـخصـیت‌پردازی‌ها، حالات عاطفی، جامگان، سـتوران، صـحنه نگاره، منظره‌پردازی، چهره‌نگاری، پیکرنگاری، رنگ و اجرا مهمترین این موارد هسـتند که در هر بخش بین مضـمون و نگاره قیاس می‌شـود. در این بخش ابیات مرتبط با هر نگاره خوانش می‌گردد و مصـرع به مصـرع هر بیت با نگاره مورد نظر تطبیق داده می‌شود. هدف پاسـخ به این پرسـش است که آیا نگارگر در کشیدن تصویر مورد نظر، از این ابیات و توصیفات در کار خود اسـتفاده نموده اسـت یا خیر؟ این امکان نیز بررسـی می‌شـود که شـاید نگارگر تنها از یک عبارت یا یک واژه الهام گرفته و آن را مصـور کرده باشد. هم‌چنین در این بخش، اصالت ابیات بررسی شـده و صـحت و یا عدم صـحت آنها معلوم می‌گردد که این ابیات در *شاهنامه* فردوسی وجود دارد یا اینکه تنها در نسـخه *بایسـنغری*، کاتب این ابیات را اضافه نموده است. ملاک بررسی صحت این ابیات، *شـاهنامه* فردوسـی چاپ دکتر جلال‌خالقی‌مطلق (فردوسـی، ١٣٦٦: ج١) و همچنین *شـاهنامه* فردوسی چاپ مول(فردوسـی، ۱۳۵۳: ج۱) اسـت که از معتبرترین تصـحیح‌های شـاهنامه هسـتند. در عین حال مبنای اصـلی سـنجش متن در تمام تحلیل‌ها، متن اصـیل و دسـتنویس نسـخه *شـاهنامه بایسـنغری* (فردوسـی، ۱۳۵۰) بوده اسـت. در مجموع در تمـام بخش‌های تحلیل، رابط بین متن و نگاره مدنظر است.

- مطالعه تطبیقی متن و تصویر در نگاره‌های شاهنامه بایسنغری

نگاره اول: داستان به بندکشیدن ضحاک توسط فریدون (فردوسی، ۱۳۵۰: ٤٠ و ٤١) (تصویر ۱)

در تحلیل متن با نگاره بندکشـیدن ضـحاک توسـط فریدون، ارتباط قابل توجهی بین متن و نگاره دیده می‌شـود. در متن اشـاره به کسـی اسـت که در کنار فریدون سـوار بر قاطر است. در بیت: *«بیاورد ضـحاک را چون نوند/ به کوه دماوند کردش به بند»* نیز به بند کشیدن ضحاک را بیان کرده است که در تصـویر کاملاً مشـهود می‌باشـد. در این نگاره، ضـحاک در محلی که شبیه به دهانه غار کوچکی در کوه اسـت، به بند کشـیده شـده اسـت که می‌توان آن را با ابیات مطابقت داد. اندام او به جز سـر، توسـط میخ‌های بلند از قسـمت دسـت و تن میخ‌کوب شـده که با بیت مزبور مطابقت دارد. بیت بعدی نیز به این مورد می‌پردازد که ضـحاک با دسـتان باز به کوه، بسـته شده تا برای مدتی طولانی سختی بکشد. به نظر می‌رسـد تمامی موارد در نگاره به تصـویر کشـیده شـده و هم‌خوانی بین این ابیات و نگاره وجود

دارد اما ابیاتِ بعد از تصـویر، بیشـتر حالت نصـیحت‌گونه دارند؛ مطابق بیتی که ضـحاک را خون‌آلود توصـیف کرده اما در نگاره هیچ اثری از خون‌آلود بودن بدن ضـحاک مشـاهده نمی‌شـود. در ابیات بعد نیز به سـرنوشـت ضحاک و پاک شدن نام او از زمین و نصیحت درباره نیکی و پایداری آن در جهان و نابودی شـر و بدی اشـاره می‌نماید[۴]. کادر نگاره در تمام اضـلاع به غیر از ضـلع پایین، شـکسته شده و تصـاویر از کادر خارج شده‌اند. خروج تصویر از کادر نگاره، به توصیف دقیقتر موضوع و چرخش دید بیننـده کمـک کرده اسـت. وجود دو کـادر کتیبه حجیم و بزرگ در بالا و پایین نگاره، ضـمن ایجاد سـاختاری منسـجم، باعث ارتباط بیشـتر داسـتان با روایت متنی شـده اسـت. در این نگاره شش پیکره انسـانی ترسـیم شده است. شامل: فریدون، ضحاک، مرد همراه فریدون، دو سرباز که مشغول میخ‌کوبی ضـحاک هسـتند و نفر آخر که چتر فریدون را گرفته است و تنها دست او دیده می‌شود. اشخاص مهم نگاره که فریدون و ضـحاک می‌باشـند در کناره کادر قرار گرفته‌اند و در محدوده نقاط طلایی نیسـتند؛ لیکن حرکت آرام و با اطمینان فریدون از سـمت راسـت به مرکز نگاره و همچنین تلاقی حرکت بدن و دیدگان ضـحاک به سـوی او، نقطه تاکیدی بر اهمیت و جایگاه فریدون در نگاره اسـت. فریدون سوار بر اسـبی قهوه‌ای رنگ اسـت و همراه او، سـوار بر قاطر، با جثه‌ای کوچک‌تر و رنگ‌بندی سـاده‌تر از فریـدون، در کنار او قرار دارد. این فرد کلاه عمامه‌ای شـکل به سـر دارد. مشـابه چنین عمامه‌ای در نگـاره‌های دوره صـفوی و در تصـاویر افراد مذهبی آن دوره وجود دارد؛ این مورد علاوه بر شـکل ظاهری او (ریش بلند و قاطری که روی آن سـوار شـده)، این نکته را در ذهن مطرح می‌نماید که وی، یک شـخصـیت مذهبی اسـت. در ابیات این نسـخه و در منابع و کتب دوره‌های قبل هیچ اشـاره‌ای به چنین شـخصـیتی نشـده اسـت؛ اما به نظر می‌رسـد شـخصـیت این فرد خارج از متن، مصـور شده و احتمالاً، سـوژه‌ای وابسـته به یک سنت روایی است. در سمت چپِ تصویر و در سیاهی غار، ضحاک با موهای سـفید آشـفته و بلند، بدنی برهنه و شـلواری سـفید و مارهایی بر دوش اسـیر شده و دو سرباز یکی در بالا و دیگری در پایین، در حال کوبیدن میخ به دسـت و پای او هسـتند. بالای سـر فریدون چتری قرار دارد که در دسـت خادمی اسـت که سر و اندام آن ترسیم نشده است. چتر یکی از نمادهای شـاهی اسـت که نشـان قدرت پادشـاه بوده و پهلوانان سـعی در ربودن آن به نشـانه شـکسـت پادشاه داشـته‌اند؛ همانطور که تاج پادشـاه را می‌ربودند (اکبری مفاخر،۱۳۹۵: ٥٤ و ۲۲۹). به همین جهت در این نگاره تنها سـایبان و دسـته آن در سمت راست دیده می‌شود که بر بالای سر فریدون، به عنوان شاه

ایران، گرفته شـده و اعلام کننده این موضوع است که از این پس شاه ایران کسی جز فریدون نمی‌باشد. در پیکره‌های حیوانی، اسـب فریدون و قاطر مرد همراه فریدون در محدوده نقاط طلایی‌اند. اسب نشان از نجابت سـوارکار خود دارد و قاطر نشـان می‌دهد مرد سـوار روی آن یک فرد مذهبی مهم اسـت. فردی که کنار فریدون روی قاطر نشسـته، سری بزرگتر از بدن دارد و پاهای او بسیار کوچک می‌باشد؛ بـه نظر می‌رسـد نگـارگر بـه این طریق خواسـته بر عقلانیت این فرد تاکید کند. برخلاف آن، دو نفر سـربازی که مشـغول به بند کشـیدن ضحاک هستند سرهایی کوچک دارند. حالت پیکرها ثابت و ایستا نیسـت. مطابق متن که بیانگر لحظه به بند کشـیدن ضـحاک با میخ‌های بزرگ اسـت، نقاش نیز همین لحظه را به تصـویر کشـیده است. فریدون کلاه (تاج) شاهانه به سر دارد که این کلاه، بیانگر کلاه بایسنغر اسـت. در چهره فریدون می‌توان حس پیروزی و غرور را به عنوان یک پادشـاه دید که با به دسـت گرفتن تازیانه در دسـت راسـت، حس شاهی بیشتر تداعی می‌شود. ضحاک نیز بیشتر چهره‌ای غمگین دارد تا اینکه ظالمی تندخو و یک فرد رام شـده توسط اهریمن. می‌توان این حالت را در دو مار کوچک بر دوش ضـحاک نیز مشـاهده نمود که نشـانی از مارهای بزرگ و خطرناک نیسـتند (Grey, 1971: 72). مرد مذهبی همراه فریدون، گویی مشـغول صـحبت و شـاید پند دادن به فریدون می‌باشـد بدون اینکه به ضـحاک نگاه کند. به جز سـربازی که در بالای کوه مشغول میخ زدن بر دستان ضحاک است و فاقد ریش و سـبیل اسـت، همه پیکرها دارای ریش و سـبیل هسـتند؛ گرچه ریش مرد مذهبی کنار فریدون از بقیه بلندتر اسـت و تفاوت او از لحاظ جایگاه دینی با بقیه افراد نشـان داده شـده اسـت. از آنجا که داسـتان در کوهسـتان و در کنار دهانه غار رخ می‌دهد، نگارگر نیز در کشـیدن درختان از سرو کوهی اسـتفاده نموده اسـت که با منطقه مورد نظر مطابقت داشـته باشـد. نگارگر در این تصـویر برای تسـلط بیشـتر بر ماجرا از زاویه دید روبرو استفاده کرده است. لیکن زاویه دید برای سوژه‌های اصلی از پایین به بالاسـت؛ چرا که اهمیت و بزرگی این موضوع را به مخاطب القا می‌نماید. این نگاره کتیبه‌هایی که شـامل ابیات مربوط به نگاره هسـتند، هم در بالا و هم در پایین قاب دارد به تعبیری که تصویر را به آغوش خود کشـیده اسـت. این موضـوع بیان کننده همراهی و تسلسل بین خط و نقش می‌باشد که به یک هدف واحد منتهی می‌شـود (فرید، ۱۳۸۹: ۷۷و۸۰). مضـمونِ ابیات بالا، بیان داستان و چگونگی به بند کشـیدن ضـحاک اسـت که رابطه‌ای مسـتقیم با تصـویر دارد. اما ابیات پایین بطور مستقیم ربطی به تصـویر ندارد و تنها بیان نصـیحت و عاقبت خوبی و بدی اسـت. در جامگان فریدون و همراه او از

رنگ سبز استفاده شده است. این رنگ با پوشش مرد مذهبی همراه فریدون، نیز مطابقت دارد و حالت روحانی او را تشدید کرده است. پوشش سفید ضحاک با شخصیت اهریمنی او کاملاً تناقض دارد. نگارگر با این کار خواسته سیاهی دهانه غار برای مخاطب مشهود باشد و همچنین بر لحظه مرگ ضحاک تاکید نماید. رنگ سبز، رنگ غالب این نگاره است که هم در درخت و بخشی از زمینه کنار غار و هم در لباس پیکرها استفاده شده؛ این رنگ گویی تداعی آرامش پس از جنگ است و با موضوع هماهنگ است. در ترکیب بندی اثر، نگارگر از تمام فضای قاب استفاده نموده و حتی از محدوده کادر نیز خارج شده است. عناصر نگاره بزرگ ترسیم شده و همگی در فضای بین دو کتیبه جای گرفته‌اند. با وجود تک ساحتی بودن فضا، پیکره‌ها همه یک اندازه‌اند و نگارگر تنها با تغییر محل ایستادن افراد و بالا و پایین بودن آنها نسبت به هم و روی هم قراردادن اسب‌ها در تصویر ایجاد عمق نموده است. ضمن اینکه مخاطب باید توجه خود را به چند موضوع در تصویر معطوف نماید. محدوده مکانی و زمانی نگاره نیز مشخص است و داستان تنها با یک موضوع و در یک مکان مشخص نقاشی شده و از لحاظ زمانی نیز یک زمان معین است. در ترکیب‌بندی حرکت ناقصی از اسپیرال (مارپیچ) وجود دارد. اگر ضحاک را مرکز این مارپیچ فرض نماییم، نفر دوم آن سرباز کنار او و سپس سرباز مقابل ضحاک، نفر بعدی سوارکار کنار فریدون و در نهایت خود فریدون روی این مارپیچ قرار می‌گیرد.

نگاره دوم: دیدار زال و رودابه (فردوسی، ۱۳۵۰: ٦۲ و ٦۳) (تصویر ۲)

ابیات قبل تصویر به لحظه دیدار زال و رودابه در پایین دیوار کاخ می‌پردازد که چگونه زال از دیوار بالا رفته و خود را به رودابه می‌رساند و هر دو وارد اتاق رودابه می‌شوند. تصویر، لحظه درآغوش گرفتن دو عاشق را نشان می‌دهد، درحالی‌که ندیمه‌ها در حال نواختن و پذیرایی از آنها می‌باشند. در ابیات بعدِ تصویر، بین نگاره و برخی ابیات ارتباطی تنگاتنگ و دقیق وجود دارد اما توصیف فردوسی از سر و موی زال و رودابه در تصویر مشاهده نمی‌شود. بنابر اشعار رودابه جواهراتی از جمله دستبند(یاره)، گردن‌بند(طوق) و گوشواره دارد، اما در تصویر رودابه تنها گوشواره‌ای در گوش دارد. موهای رودابه در توصیف فردوسی مجعد و پرپیچ و خم است در حالی که در تصویر این موارد دیده نمی‌شود. زال در توصیف فردوسی تاجی از یاقوت سرخ بر سر دارد اما در نگاره زال کلاهی بر سر نهاده و دستاری

بر روی آن بسته است. در مصرع: *«همی بود و بوس و کنار و نبید»* که زمینه بوسیدن و کنار (= آغوش) و میگساری فراهم است، نگارگر نیز در نهایت دقت و زیبایی این مصرع را به تصویر کشیده است. نگاره شامل هفت پیکره انسانی و دو پیکره حیوانی است که در سمت چپ و پایین تصویر بر روی شاخه‌های خشک بوته‌ها نشسته‌اند. سوژه‌های اصلی داستان و حتی آن پنج ندیمه که در دیدار دو دلداده نقش مهمی ایفا کرده‌اند، همگی در محدوده نقاط طلایی قرار دارند و به نوعی اهمیت همه آنها در این ماجرا معلوم شده که در این مجلس همه حلقه‌وار کنار هم حضور دارند. این نگاره از دو بخش تشکیل شده است. بخش داخل کاخ که فضای اتاق رودابه را نشان می‌دهد که موضوع اصلی داستان در همین مکان رخ می‌دهد و دوم فضای خارج کاخ که با یک دیوار ذوزنقه‌ای شکل درجلوی تصویر از فضای داخلی مجزا شده است. نگارگر یک قصر تیموری را با دیوارهای کاشی‌کاری شده که هیچ نقاشی روی آنها وجود ندارد ترسیم کرده است. دیوارهای کاشی به رنگ قرمز(شنگرف)، نارنجی و آجرهای دیوارهای خارجی قصر که با رنگ‌آمیزی نسخ ابتدایی بایسنغری (۸۰٦–۸۰۷ق.) مطابقت دارد. در قسمت بالا و سمت چپ بنا، با قلم سفید و به خط رقاع نوشته شده: *«ساختن بنا از سوی بایسنغر و والدش داده شده است (امر ببنا هذه العماره السلطان الاعظم و الخاقان الاعدل و الاکرام غیاث السلطنه و الدنیا والد بایسنغر بهادرخان خلد الله ملکه)»* (شریف‌زاده، ۱۳۷۰، ۱۵). در این نگاره می‌توان یک ترکیب مارپیچ را دید که مرکز آن رودابه و در لایه‌های آخر پرنده‌ها روی آن قرار می‌گیرند. این نگاره نیز ترکیب‌بندی ساده دارد و سوژه‌های اصلی در محدوده نقاط طلایی قابل رویت می‌باشند.

نگاره سوم: کشته شدن سیاوش (فردوسی، ۱۳۵۰: ١٦٤ – ١٦٢) (تصویر ۳)

مصرع *«زگرسیوز آن خنجر آبگون»* اشاره به نوع خنجر گرسیوز دارد. همان طور که در تصویر دیده می‌شود این شخصیت خنجر براق و صیقلی دارد و با مصرع موردنظر همخوانی دارد. همان‌طور که در در بیت بعد *«پیاده همی برد مویش کشان»* مشاهده می‌کنیم، در تصویر گروی موهای سیاوش را در دست گرفته است. مصرع *«بیفکند پیل ژیان را به خاک»* بیان کننده این است که سیاوش را به خاک انداخته و در تصویر نیز به زمین افتادن سیاوش کاملاً مشهود است. در بیت: *«یکی تشت بنهاد زرین گروی/ ببپیچید چون گوسپندانش روی»* حاوی این معناست که گروی زره تشتی زرین بنهاد. فعل

«*بنهاد*» بیانگر آن است که گروی تشت را برزمین گذاشته است اما در تصویر تشت در دستان گروی زره است که با ابیات هم‌خوانی ندارد. در این صورت نگارگر فعل «*بگرفت*» را به تصویر کشیده نه «*بنهاد*». مصرع دوم دقیقاً با تصویر مطابقت دارد و گروی سر سیاوش را به سوی بیننده پیچانده است. در مصرع اول بیت بعد «*جدا کرد از آن سرو سیمین سرش*» اشاره دارد به اینکه سر سیاوش از بدنش جدا شده؛ اما در تصویر لحظه بریده شدن سر را می‌بینیم و سر بطور کامل جدا نشده است. در مصرع دوم «*همی رفت در تشت خون از برش*» کاملاً با تصویر همخوانی دارد. در تصویر خون از گلوی سیاوش به درون تشت می‌ریزد. در ابیات قبل تصویر تقریباً همه ابیات با تصویر همخوانی دارد. در ابیات بعد تصویر لحظه بعد از مرگ سیاوش را بیان می‌کند. در بیت دوم «*که مر یکدیگر را ندیدند روی*» اشاره به سربازانی دارد که به علت گرد و خاکی که بلند شده و در بیت «*یکی باد با تیره گردی سیاه/برآمد که پوشید خورشید و ماه*» کاملاً این موضوع را روشن نموده، سربازان یکدیگر را ندیدند. از طرفی به نظر می‌رسد نگارگر تمایلی به این نکته نداشته که سربازان لحظه بریده شدن سر سیاوش را ببینند. از این رو سربازان رویشان را از دیدن صحنه برگردانده‌اند، همچنین اسب‌ها سرشان را برگردانده و بسیار غمگین و ناراحت هستند. تصویر به گونه‌ای تداعی می‌شود که بیننده اشک را در چشمان اسب‌ها می‌بیند. در ابیات بعد اشاره به ماجرای بردن سر سوی افراسیاب و انداختن آن روی زمین دارد و لحظاتی که در تصویر هیچ‌یک ترسیم نشده است. این نگاره شامل ۸ پیکره انسانی، دو اسب و ٦ پرنده است که دو پرنده نشسته و بقیه در حال پرواز هستند. شخصیت‌های اصلی در بالای صفحه و در محدوده نقاط طلایی هستند، به خصوص کرسیوز و گروی که روی نقاط طلایی واقع شدند. شکل قرارگیری پیکره سیاوش که کاملاً ناایستا است و حالت نیم‌خیز گروی و حالت کرسیوز که بر پشت سیاوش سوار است بر این جلب توجه می‌افزاید. به نظر می‌رسد نگارگر از بالای یک بلندی در حال نظاره این صحنه است و تسلط کامل به همه عناصر صفحه دارد. این نگاره ترکیب ساده‌ای دارد و کاملاً در میان نوار حاشیه و قاب بدون وجود هیچ شکستگی در خارج کادر احاطه شده است. کتیبه موجود در بالای صفحه ماجرای داستان را بیان کرده و با تصویر مطابقت دارد. داستان در مکان و زمانی مشخص رخ داده است. پیکرها کاملاً روی یک دایره قرار دارند و گرد هم آمده‌اند. حتی می‌توان برای این تصویر ترکیبی مارپیچ در نظر گرفت که کلاهخود سیاوش که بر زمین افتاده است می‌تواند مرکز آن باشد. فضای تنفس وجود دارد و سوژه‌ها در نقاط طلایی و مرکز توجه‌اند. با توجه به

همـاهنگی و مطـابقت زیاد این نگاره با ابیات قبل تصـــویر به نظر می‌رســـد که نگارگر با اطلاع از این داسـتان، تصـویر را کشیده است. متن و نگاره همخوانی نزدیک با هم دارند و در نهایت فضای تراژدی داسـتان که در اشـعار بعد و قبل تصـویر توصـیف شـده را می‌توان در تصویر این نگاره نیز حس نمود چرا که این تصویر یکی از مهم‌ترین نگاره‌های این نسخه است.

نگاره چهارم: رستم و دیو سفید (فردوسی، ۱۳۵۰: ۱۰۰ و ۱۰۱) (تصویر ٤)

اولین بیت قبل تصـویر، به غاری تیره و تاریک اشـاره می‌کند که در تصـویر نیز ترسیم شده است. بیت بعد و در توصـیف دیو سـفید، او را «*شـبه روی*» و «شـیر روی» وصـف نموده اسـت. این توصـیف، تصـویری گویا و روشـن از اهریمن در اندیشـه‌های ایرانی اسـت اما در تصویر، دیو سپید بیشتر هیبت انسـانی دارد و نه موی سیاه و نه صورتی شبیه شیر دارد. در این مورد متن و نگاره هماهنگ نیستند. در مصـرع دوم همین بیت که دیو را بسـیار قوی هیکل و بزرگ جثه بیان کرده، در تصویر هیکل او نسبت به رسـتم بزرگ‌تر اسـت. ضـمن این که خود رستم بسیار قوی‌هیکل و بزرگ جثه است، می‌توان گفت که هیبت دیو بسـیار عظیم اسـت و در این مورد بین این مصرع و تصویر هماهنگی وجود دارد. مصرع اول بیت بعد دیو را به کوهی سـیاه تشـبیه نموده اسـت. چرا که پوسـت دیو را سیاه وصف کرده که به سـمت رسـتم می‌رود اما در تصویر دیو کاملاً سفید است. در بیت «*به نیروی رستم ز بالای او/ بینداخت یـک ران و یـک پـای او*» اشـــاره به رســـتم دارد که بر روی دیو قرار گرفته و یک پا و ران او را قطع می‌نماید. تصـویر نیز این مورد را مطابق این بیت به نمایش گذاشـته اسـت. در مصرع «*چو پیل سرافراز و شـیر دژم*»، رسـتم را به پیل و دیو را به شـیر تشبیه کرده است. شیر نشان اهریمنی است و غلبه رستم را بر دیو بیان می‌کند که به وضـوح دیده می‌شـود. مصـرع: «*همی گل شـد از خون سراسر زمین*» بیان کننده این مطلب اســت که از خونریزی زیاد پای دیو، خاک زمین به گل تبدیل شــد و خیس گردید اما در تصـــویر هیچ نشـــانی از خونریزی نیســـت و حتی قســـمت بریده شـــده پای دیو هیچ خونی دیده نمی‌شـود و تنها گوشـت بدن او مشـاهده می‌گردد. تنها روی سـینه دیو خون کمی قابل دیدن اسـت. مصـرع: «*فرو برد خنجر دلش بر درید*» اشـاره به خنجری دارد که رستم با آن سینه دیو را می‌شکافد در حالی که او را به زمین افکنده اســت. تصـــویر نیز کاملاً این مطلب را نشـــان می‌دهد و با متن مطابقت دارد. اما در مصـرع: «*جگرش از تن تیره بیرون کشـید*» دوباره اشـاره به تیرگی پوسـت دیو شده و این

تناقض دوباره مشهود است. در ابیات مورد بحث هیچ نشانی از شاخ‌دار بودن دیو وجود ندارد اما در تصویر، رستم شاخ دیو را در دست دارد و نگارگر خود، این شاخ را بدون توجه به متن اضافه کرده است. مصرع‌های بعد تصویر نیز بیشتر به صحبت‌های اولاد و رستم می‌پردازد و اتفاقات بعد از کشته شدن دیو و لحظه‌ای که رستم جگر دیو را به اولاد می‌دهد: «*به اولاد داد آن کشیده جگر*» را بیان می‌کند. اما در تصویر لحظه نبرد رستم و دیو کشیده شده در حالی که اولاد مطابق متن در هیبت انسانی به درخت بسته است. نگاره دارای سه پیکره انسانی، یک اسب و شش پرنده است. پیکرها به ترتیب اهمیت در مرکز تصویر رستم، دیو سفید و در سمت راست، پیکره اولاد که به درخت بسته شده است می‌باشد. رستم کلاهخود جنگی خود را به سر دارد که یک کلاهخودی معمولی است و چکمه به پا دارد. در این نگاره، لباس رستم بیشتر شبیه پوست ببر (معادل واژه ببر بیان) و راه‌راه است و هیچ شباهتی با ببر بیان رستم در شاهنامه ندارد. پیکره اسب که همان رخش رستم است در پشت تپه دیده می‌شود، به رنگ سرخ زعفرانی است. فردوسی چندین بار در شاهنامه رخش رستم را رخشنده معنا کرده است. بنابر آنچه بیان شد، رنگ رخش در این نگاره با توصیفات گفته شده در *شاهنامه* مطابقت دارد و حتی خال‌های سرخ اسب نیز مشهود است. صحنه اصلی داستان و نبرد رستم و دیو گرچه تا حدی در محدوده دو نقطه طلایی پایین صفحه قرار گرفته است اما بیشترین فضای نگاره و مرکز صحنه اختصاص داده شده است به عناطر طبیعت. بطوری‌که رخش که از اهمیت کمتری در این صحنه برخوردار است، در مرکز و کاملاً در محدوده نقطه طلایی است. چهره اولاد و دیو انسانی است. در نگاه رستم و حالت ابروهای او خشم و کینه وجود دارد و نگاه دیو کاملاً پریشان و درمانده است. اولاد در پشت غار قرار گرفته و قادر به تماشای نبرد نیست. او و رخش به یکدیگر چشم دوخته‌اند. اولاد چهره آرام و رخش چهره‌ای شاد دارد که شاید می‌تواند دلیل آن باشد که اولاد اسیر است و صاحبش رستم پیروز میدان است. چهره‌ها بن‌مایه مغولی دارد و این چهره‌ها در نگاره‌های دیگر کتاب تکرار شده است. این نگاره دو پلان دارد. پلان اول که در پشت غار، اولاد به درخت بسته شده و رخش که به او می‌نگرد. این فضا بسیار آرام و ایستا است. چرا که حتی پرندگان نیز کاملاً بدون تحرک و روی صخره‌ها نشسته‌اند. پلان دوم که جلوتر است، کاملاً برعکس می‌باشد. صحنه درون غار و نبرد رستم و دیو که کاملاً پویا است و بخش مهم و اصلی نگاره محسوب می‌شود. رستم در سیاهی غار بر سینه دیو نشسته است در حالی که پای دیو قطع شده، سینه‌اش را با خنجر می‌شکافد. لباس رستم،

لباس مخصــوص او (ببربیان) با کلاهخودی طلایی اســت. اطراف آنها صــخره و کوه‌های اســفنجی با درختان ســرو کوهی و پرندگان و کبک‌هایی در میان صــخره‌ها تصــویر شده است و در سمت راست، اولاد با لباســی ســاده و سربندی آبی به درخت بسته شده است که در کنار رخش قرار گرفته است. این نگــاره یکی از موفقیــت‌آمیزترین ترکیــب‌هــای این نســـخــه اســـت. نقــاش حس عــالی از مقیــاس و منظره‌پردازی داشــته اســت. درخت بزرگی که اولاد به آن بســته شــده فقط از طریق بودن مقیاس‌های مختلف در تصــویر می‌تواند پذیرفته شــود و به عنوان رابطی با جهان انســان‌هاســت. قطع کردن خط اصــلی درخت در بالا و بر خلاف خطوط افقی به نظر می‌رســد مانند نقاشــی‌های دیگر ایرانی تخیلی باشــد (Gray, 1971, 78). زاویه دید نگاره را می‌توان از پایین به بالا در نظر گرفت. با روی هم قرار گرفتن صــخره‌ها، درختان و قرارگیری رخش پشــت صــخره و رســتم روی دیو نگارگر ایجاد بعد و عمق‌نمایی کرده اســت. کادر در ســمت راســت صــفحه کاملاً شکسته است و تصویر به بیرون محدوده کشــیده شــده‌اســت. فضــای داســتان در یک زمان و مکان مشخص رخ می‌دهد. کتیبه‌ی بالای تصویر با نگاره مرتبط اســت اما ابیات کتیبه‌ی پایین درباره حوادث بعد از کشــته شــدن دیو اســت و ارتباطی با تصــویر ندارد. ســوژه‌های اصلی نیز در جایگاهی که باید باشند و در مرکز و محدوده نقاط طلایی قرار، نگرفتــه‌انــد. نگــارگر در بســـیاری از بخش‌ها مطابق متن عمل نکرده اما در پاره‌ای موارد، تا حدودی از داســتان با اطلاع بوده (همچون در قطع شــدن یک پای دیو، قرار گرفتن آنها در غار و کشته شدن دیو با خنجر رستم).

نگاره پنجم: پادشاهی جمشید(فردوسی، ۱۳۵۰: ۳۲) (تصویر ۵)

ابیــات قبل نگاره از دوران حکومت ســـی ســـاله تهمورث آغاز شـــده و تنها چهار بیت آن مربوط به شــهریاری جمشــید اســت. اما نکته مهم در بیت پایانی صــفحه است: «*برآمد بر آن تخت فرخ پدر/ به رســم کیان بر ســرش تاج زر*» انتخاب این بیت بســیار هوشــمندانه اســت و چنان با موضــوع نگاره هماهنگ اســـت که می‌تواند در غیاب نام نگاره، عنوان آن تلقی شـــود. چیدمان پیکره‌ها نیز به گونه‌ای اســت که نزدیک‌ترین عنصــر تصــویری مهم آن، جمشید بر تخت نشسته است. از سوی دیگر با توجه بــه یک ســـنت تیموری (نگه‌داری پرنده باز) که وارد نگارگری هم شـــده، در برخی از آثار مربوط به شــهریاران دیده می‌شــود و اگر فرض را بر این بدانیم که این مرغ باز اســت که در دســت جمشــید رام

شـده اسـت می‌توان آن را اشاره‌ای به این بیت دانست «*زمانه بر آسود از داوری/ به فرمان او دیو و مرغ و پری*» که بر مطیع شـدن پرندگان و موجودات اسـاطیری توسط جمشید تأکید دارد. در صفحه بعد از نگاره و در سـطر سـوم، سـتون سـوم در بیت «*به فرّ کیی نرم کرد آهنا/ چو خود و زره کرد و چون جوشـنا*» اشـاره مستقیم به آهنگری دارد که در نگاره کاملاً مشهود است. در ابیات اشاره به ساختن ابزار جنگی مانند کلاهخود، زره و جوشـن شـده است و در تصویر نیز این آلات جنگی دیده می‌شود. اما در بقیه ابیات هیچ اشـاره‌ای به تصـویر و عناصر موجود در آن نشده است. در بیت آخر «*دگر پنجه اندیشه جامه کرد/ که پوشـند هنگام شـادی و درد*» نیز اشـاره به حرفه خیاطی شده که در سمت راست تصویر ریسـندگی و بافندگی را به وضـوح مشـاهده می‌کنیم. این نگاره شامل پانزده پیکره انسانی و یک پیکره حیوانی پرنده باز (شـاهین) اسـت. مهم‌ترین فرد تصـویر جمشـید اسـت که لباسی سبز برتن دارد و بر روی تخـت نشـسـته و فردی که تعلیم‌دهنده پرنده باز و سـپس یکی از درباریان کنار تخت شـاه ایسـتاده‌اند. دیگر افرادی که در اطراف دیده می‌شـوند شـامل آهنگران، خدمه، خیاطان، ریسـندگان و بافندگان هسـتند. ابیات بالای صـفحه بخشـی از فضای آسمان را اشغال کرده و صفحه را به دو قسمت تقسـیم نموده اسـت. بطوری‌که تجمع افراد در قسـمت پایین و مرکز صـفحه می‌باشـد. اگر فضایی که افراد در آن حضـور دارند را مسـتطیل طلایی در نظر بگیریم، یک عده روی نقاط طلایی‌اند و بقیه افراد به اطراف کشـیده شـده‌اند. تحرک و پویایی پیکره‌ها کاملاً محسوس است و شاه نیز کاملاً بر روی تخت خودنمایی می‌کند و در وهله اول چشـم مخاطب را به خود جذب می‌نماید. شـیوه چیدمان پیکرها و عناصـر اصـلی داسـتان شبیه حرف J می‌باشد. ترکیب‌بندی J گونه نگاره به نحوی است که از جمشید آغاز شـده و با گذر از همه شـخصـیت‌ها و مردانی که هنر از جمشید آموخته‌اند و به کار آبادانی زمین خویش مشـغولند عبور کرده و به تک درخت بالا و راسـت کادر که نشـان سـرسـبزی و برکت است، می‌رسـد. منظره نشـان‌دهنده فضای طبیعی و بیان کننده این است که جمشید در کنار مردمان و با اقشار مختلف در ارتباط بوده اسـت و خود را مجزا از بقیه نمی‌داند. نقاش از زاویه بالا به پایین، به منظره نگاه می‌کنـد و تسـلط کامل بر همه اجزای تصـویر و روایت‌های موجود بر این نگاره دارد. نگارگر با این زاویه دید به مخاطب مردم‌داری و فروتنی شـخصـیت شاه که عاری از هرگونه غرور و استبداد است را القاء می‌کند. اغلب کتیبه‌هایی که در قسـمت بالای نگاره‌ها در این نسخه ترسیم شده‌اند، دارای کتیبه‌های بلند و انباشـته از متن هسـتند که اتصـال بخش کتیبه به تصـویر با عنصر بصری ثانویه‌ای صورت گرفته

اســت (فرید، ۱۳۸۹، ۷٦). در این نگاره کتیبه لاجوردی منقوش بالای تصــویر دارد که به خط ســفیداب رنگ، نوشــته اســت «پادشــاهی جمشــید هفتصــد ســال بود» (برومند، ۱۳۸٦، ۲۰٤). نگارگر نه تنها وسـیع‌ترین سـطح تیره و رنگی را به جمشید و تاج و تختش اختصاص داده بلکه با قرار دادن لکه‌های قرمز و نارنجی‌های گرم در اطراف او، موجب تمرکز رنگی بیشــتر بر موضــوع اصــلی را فراهم کرده اسـت. کادر بیرونی تصـویر شـکسـتگی ندارد و نگاره توسـط کتیبه بالا کامل شـده است. این در حالی اســت که این ابیات ارتباطی به تصــویر ندارند و تنها در بیت آخر این کتیبه ارتباط با این نگاره وجود دارد. ترکیـب‌بنـدیِ نگـاره، ســاده، غیرقرینه و پویاســت و روایت متن فارغ از ترکیب‌بندی‌های چند ساحتی، تنها در یک زمان و مکان اتفاق می‌افتد. نگارگر از کل فضـا استفاده نموده اما موضوع اصلی را در پلان پایین و تا حدی مرکز بکار برده است.

نگاره ششم: رستم و خاقان چین (فردوسی، ۱۳۵۰: ۲۲۰ – ۲۱۸) (تصویر ٦)

اولین بیتِ ماقبلِ نگاره: «*همه دشـت مردسـت و پیل [و] سـپاه/ چو خاقان که با تاج و گنجست و گاه*» بیانگر دشـتی اسـت که میدان جنگ شـده، مملو از سـربازان و فیل‌ها و خاقان که با تاج و تخت وگنج توصـیف شده است. در نگاره نیز، دشت وسیعی که سربازان زیادی در آن حضور دارند و خاقان با تاج وتخت دیده می‌شـود اما نکته‌ای که با متن هم‌خوانی ندارد وجود تعداد زیادی فیل اسـت که در تصویر تنها یک فیل که متعلق به خاقان اســت مشــهود می‌باشــد. در مصــرع «*بزد نعره آن گه از پشــت رخش*» اشـاره به سـوار بودن رسـتم بر رخش دارد که نگاره نیز رستم را نشان می‌دهد که بر رخش سوار است و لباس جنگی خود، ببربیان، را به تن کرده و کلاهخودش را برسـر دارد. در مصرع بعد: «*تنی زورمند و به بازو کمند*» اشـــاره به زورمندی رســـتم و کمندی که به بازویش پیچیده دارد که نگاره نیز حاکی از همین مطلب اسـت. نگاره لحظه‌ای را نشـان می‌دهد که رسـتم کمند را از بازویش باز کرده و به سمت خاقان رها نموده اســت. در ادامه: «*چو خاقان چینی کمند مرا/ چو شــیر ژیان دســت‌بند مرا*» اشــاره به رجزخوانی‌هـای رســـتم برای گرفتـار نمودن خـاقـان می‌کنـد کـه او را در کمنـد رســـتم کـه همانند شــیرخشــمگین اســت، اســیر خواهد. در این ابیات از القاب «*شــیر اوژن*» و «*شیر ژیان*» استفاده شده که لقب رسـتم می‌باشـند «*چو آمد به نزدیک پیل سپید/ شد آن شاه چین از روان ناامید*» در این بیت لحظه نزدیک شـدن رسـتم به خاقان را بیان می‌کند که او به فیل سفید نزدیک شد و خاقان در آن لحظه بسیار

مأیوس و ناامید گردید. در ادامه و در بیت بعد: «*بینداخت آن تاب داده کمند/ که کردی سر آن سواران به بند*» و «*چو از دست رستم رها شد کمند/ سر شهریار اندر آمد به بند*» لحظه کمند انداختن رستم و گرفتار شدن سر خاقان به داخل کمند را بازگو می‌نماید. در این‌جا تفاوت فاحشی وجود دارد و آن افتادن کمند به دور سر خاقان است که در شعر بیان شده است اما در تصویر کمند به دور سینه و زیر دستان خاقان افتاده است. در بیت آخر قبل تصویر: «*ز فیل اندر آورد و زد بر زمین/ ببستند بازوی خاقان چین*» خاقان از پشت فیل به زمین می‌افتد و رستم بازوهای او را بسته و خاقان را اسیر می‌نماید که تصویر تنها لحظه سقوط خاقان را از پشت فیل نشان می‌دهد در حالی که تاج از سرش به زمین می‌افتد. در ابیات بعدِ نگاره، اشاره به پایان جنگ و چگونه بردن خاقان توسط رستم و هم‌چنین توصیف دشت که پر ازکشته‌های جنگ است، شده که هیچ‌کدام از توصیفات در تصویر وجود ندارد و بطور کلی ابیات بعد تصویر با نگاره موردنظر ارتباطی ندارند. این نگاره حاوی تعداد بسیار زیادی از پیکره انسانی است. تصویر، ۹٤ پیکره انسانی دارد که تنها دو پیکره مهم در وسط صفحه قرار دارد که رستم و خاقان می‌باشد. بقیه، سربازان دو لشکر ایران و توران هستند. رستم در سمت راست تصویر، سوار بر رخش معروف قهوه‌ای (بور) رنگ خود که ببربیانش را به تن کرده است و خاقان که در سمت چپ تصویر، در حال افتادن از پشت فیل سفید است و تاجش بر زمین افتاده، دیده می‌شوند. سربازان دو سپاه کاملاً از هم مجزا هستند و در دوطرف جداگانه ایستاده‌اند بدون این که درگیری بین آنها وجود داشته باشد. اگر به نقاط طلایی نگاه کنیم، سوژه‌های اصلی داستان کاملاً در محدوده این نقاط و در مرکز صحنه می‌باشند و با وجود شلوغی صحنه، چشم مخاطب را در نگاه اول متوجه خود می‌سازند. به خصوص که رنگ سفید فیل و کمندی که دو سوژه اصلی را به هم وصل می‌کند، باعث تأکید بیشتر می‌شود. فرم چهره پیکرها مشابه است و همه چهره مغولی دارند. فرم ریش و سبیل در دو سپاه با هم متفاوت است. سپاه خاقان ریش‌های بلند و پرپشت‌تری نسبت به ایرانیان دارند. رستم چهره‌ای نسبتاً رضایت‌مند بخاطر اسیر کردن خاقان دارد و در چهره خاقان یاس و ناامیدی دیده می‌شود. از میان اسب‌ها تنها رخش حالت تهاجمی دارد و بقیه آرام هستند. در این نگاره سپاه ایران با پرچم سفید با سیمرغ قرمز و تورانیان پرچم‌های قرمز با نقش اژدهای طلایی مشخص شده‌اند. پرچم نشان خانوادگی پهلوانان و شاهان است. این پرچم نیز می‌تواند نشانی از رستم باشد گرچه رنگ آن سفید است و بنا بر روایت شاهنامه تا به حال سفید نبوده است و حتی نقش سیمرغ که آن نیز می‌تواند

نشـان رسـتم باشـد چراکه طبق مطالب ذکر شده سیمرغ می‌توانسته نماد نگهبان خاندان رستم باشد، اما این پرچم درفش کاویانی اسـت. گرچه این پرچم با نقش سیمرغ قبلاً برای رستم استفاده نشده و پرچم او را با نماد اژدها می‌دانسـتند اما این نماد را در این نگاره در سـپاه توران می‌بینیم. زاویه نگاه نگارگر از بالا به سـمت پایین اسـت که بر تمام حوادث رخ داده تسلط داشته باشد و احاطه بر کل فضا پیدا نماید و هم‌چنین بخاطر شـلوغی صـحنه و وجود کثیری از سـربازان، بتواند همه را ببیند و در قاب مورد نظر جای دهد. وجود کادر کامل و بدون هیچ شـکسـتگی و پر شـدن قاب تصـویر با انبوهی از پیکرها در نگاره دیده می‌شـود. زمان و مکان تصـویر یکی اسـت. صـفحه بسـیار شلوغ است اما فضای تنفس نیز وجود دارد. ترکیب‌بندی سـاده است و نگارگر به نقاط طلایی توجه داشته و سوژه‌های اصلی را در این نقاط قرار داده است.

نگاره هفتم: رستم و برزو(فردوسی، ۱۳۵۰: ۲۵۷ و ۲۵٦) (تصویر ۷)

در ابیات قبل تصـویر درباره شـروع جنگ میان رستم و برزو و چگونگی آن توضیح داده شده است که برزو و رسـتم کمربند یکدیگر را گرفته و نبردی تن به تن داشـته‌اند، در حالی که روی اسب قرار دارند کـه حریف را از روی زین بردارند و به زمین بکوبند: «*گرفتند از آن پس دوال کمر/ همی زور کردند بر یکدگر*» چون هر دو پهلوان بسـیار قوی هسـتند، کمربند هر دو باز شـده اسـت که در بیت «*زنیروی بازوی هردو سـوار/ نبدشـان دوال کمر پایدار*» اشـاره به همین موضوع دارد. در مصرع: «*گسسته شد از هر دو بند کمر*» اشـاره مسـتقیم به باز شـدن کمربند آنها شـده اما در تصـویر کمربند هر دو سوژه بسته اسـت و یک تناقض آشـکار مشـاهده می‌شـود. پس از آن رستم و برزو طبق بیت «*نهادند بر دسته گرز دسـت/ چو شـیران آشـفته با پیل مسـت*» بسـیار خشـمگین با هم پیکار کردند و هر دو گرز به دست می‌جنگیدند. رسـتم در سـمت چپ تصـویر ببر بیان خود را به تن دارد اما در مصـراع‌های قبل مانند: «*برت را بپوشـان بـه ببر بیان*» و «*بگفت این و پوشـید ببر بیان*» و صـحنه‌ای که او آماده رزم با برزو می‌شـود، او پهلوانی اسـت که در میدان نبرد لباسـی از پوست پلنگ برتن دارد و «*پلنگینه‌پوش*» خوانده شـده اسـت «*پلنگینه‌پوش اسـت اندر نبرد*». نگارگر بر پایه پیشـینه نگارگری و توجه به لفظ ببر بیان، رسـتم را در پوسـت ببر کشـیده است در حالی که لباس رستم در شاهنامه از پوست پلنگ است نه ببر. ضـمن اینکه در دو نگاره «رسـتم و دیو سـفید» و «جنگ رسـتم و خاقان» نیز این اشـتباه تکرار شده و

لباس رستم را با پوست ببر کشیده است. این موضوع بیان کننده این مطلب است که نگارگر بدون توجه به ابیات و بدون خوانش آنها این تصاویر را کشیده است. در بیت: «*بزد گرز بر تارک پور زال/ درآمد سر گرز بر کتف و یال*» اشاره به فرود آمدن گرز برزو به بدن رستم کرده اما در نگاره این چنین نیست و گرز برزو با سپر رستم برخورد می‌کند. در صحنه توصیف رستم توسط افراسیاب، گرز او گاوسر وصف شده است: «*یکی گرز گاوپیکر به دست*» و گرزی که برزو به دست می‌گیرد را تنها با صفت سنگین بودن عنوان نموده است: «*گرفت یکی گرز سنگین به دست*». در تصویر گرز هر دو پهلوان شبیه هم است و نشانی از گاوسر بودن گرز رستم نیست. در کتاب برزونامه گرز برزو را نیز گاوسر توصیف شده است: «*یکی گرز گاوپیکر به دست*» (کوسج، ۱۳۸۷، ٦۱، بیت ۱۱). اما در نگاره، گرز برزو گاوسر نیست. رخش، اسب رستم نیز که در شاهنامه به رنگ سرخ و یا قهوه‌ای توصیف شده، در انگاره رنگ بسیار روشن دارد و متمایل به رنگ کرم یا نخودی است اما در نگاره‌های دیگر این نسخه رخش رنگی تیره دارد. در این نگاره رنگ اسب برزو بیشتر شباهت به رخش دارد تا اسب رستم. در یک بیت داستان اشاره به رنگ قهوه‌ای یا سرخ اسب برزوشده «*کمندی به فتراک گلگون ببست*» که در اینجا منظور از گلگون اسب برزو است. لباس سربازان دو سپاه نیز مشابه یکدیگر است. اما در نگاره‌هایی چون مرگ سیاوش لباس سپاه توران به این شکل است و در نگاره رستم و خاقان، سپاه ایران لباس خال‌دار به تن دارند و این گوناگونی در کشیدن لباس به نظر می‌رسد دلیل بر سلیقه نقاش باشد و این که از اصل داستان و جزئیات آن آگاه نبوده است. نگاره دقیقاً این بیت را نشان می‌دهد: «*بیازید بازوی، برزو دلیر/ سپر بر سر آورد رستم چو شیر*» که گرز بر سپر رستم کشیده و رستم سپرش را بالا آورده و گرز برزو بر آن می‌خورد. در ادامه می‌خوانیم که سپر رستم توان مقاومت ندارد، گرز برزو از سپر می‌گذرد و بر سر رستم فرود می‌آید. سپس ضربه نهایی بر شانه رستم وارد می‌شود که در پی آن رستم ناتوان شده و همانند یک مرده توصیف شده است. در اثر این ضربه دست رستم از کار می‌افتد و رستم با چاره‌گری میدان نبرد را ترک می‌کند. اما تصویر چیز دیگری را به بیننده القاء می‌کند. ظاهراً نگارگر نخواسته است شکست پهلوان ملی و برجسته ایران را به نمایش بگذارد. از نگاره می‌توان این‌گونه برداشت کرد که برزو گرزی به سوی رستم می‌کشد، رستم با توانایی سپر خود را بالای سر گرفته و می‌خواهد ضربه برزو را دفع نماید و در عین حال که به راحتی ضربه او را دفع کرده، گرز خود را آماده کرده و آماده حمله به برزو است. دو قاب در بالا و پایین کادر قرار دارند که

ابیات در آنها نوشــته شــده و نگاره را احاطه کرده‌اند. این نگاره شــامل ده پیکره انســانی، ده اسب و سه پرنده اســت. پیکره‌ها به ترتیب اهمیت در وسـط صـفحه وسـمت چپ رسـتم با لباس جنگی معروف خود، ببربیان که سـوار بر اسـبی اسـت که رنگ روشن دارد و سپس مقابل او در سمت راست و وسط برزو با پوشـش جنگی سـاده که او نیز سـوار بر اسـب قرمز خود است دیده می‌شوند. بقیه پیکره‌ها در پشـت سـر آنها سـربازان دو سـپاه می‌باشـند که همگی سـوار بر اسـب هستند. همه پیکره‌ها چکمه و کلاه‌خود مشــابه دارند و تنها نزدیک‌ترین ســرباز به قاب و به مخاطب در ســمت چپ چکمه آبی تیره پوشـیده اسـت. فرم چهره رسـتم و سربازان کاملاً مشابه است. حتی در فرم لباس و کلاه‌خود. تنها نقش لباس رسـتم با بقیه پیکره‌ها متفاوت اسـت. چهره برزو فاقد ریش و سبیل است که نشان از جوان بودن او دارد. ضــمن آن که نقش لباس او و فرم کلاه‌خودش با بقیه فرق دارد. هر دو گرزی به دســت دارند که در شـاهنامه از آن به عنوان یک اسـلحه با برد کوتاه از ان یاد شـده که در دوره تیموری رواج داشته اسـت. چهره دو قهرمان عاری از هرگونه خشـم و کینه نسـبت به یکدیگر اسـت. سربازان در حالی که سـلاح‌های خود مانند نیزه‌هایشـان را آماده در دسـت دارند تماشـاگر این صـحنه هستند. این نگاره تنها یک پلان دارد و آن صـحنه جنگ بین رسـتم و برزو اسـت که در مرکز این پلان دو سوژه اصلی داستان یعنی رسـتم و برزو دیده می‌شود. بیشترین فضای اختصاص داده شده، فضای دشت است که به وسیله تپه‌هایی اسـفنجی شکل از آسمان جدا شده و برای قرار گرفتن سوژه‌ها است که این ماجرا در آن اتفاق می‌افتد. در داسـتان نیز به فضـای دشـت اشاره شده و با اصل داستان ارتباط دارد. فضای کادر با کتیبه‌ها محصــور شــده و هیچ شــکســتگی در کادر وجود ندارد. ابیات بالا در ارتباط با تصــویر و ابیات پایین رویدادهای بعد از این حادثه را شـرح می‌دهند. از کل فضـای موجود ماهرانه استفاده شده است. فضای داســتان در یک مکان و در یک زمان رخ داده اســت. با اینکه در دو ســمت ســربازان صــفحه را به دوقسـمت تقسـیم کرده‌اند و دو سـوژه اصلی در مرکز قرار دارند اما احساس خفگی و شلوغی بیش از حد ایجاد نشـده است و نگارگر از ساده‌ترین ترکیب‌بندی استفاده نموده است و در چیدمان سوژه‌ها به نقاط طلایی توجه داشـته و آنها را در مرکز قرار داده اسـت. به نظر می‌رسد نگارگر تا حدی از داستان با اطلاع بوده چرا که در بعضــی جزئیات مثل رنگ اســب برزو مطابق داســتان عمل کرده اســت. با این وجود نگـارگر اطلاع و آگاهی کاملی از داســتان و جزئیات آن نداشــته و در نکات مهمی چون لباس رستم و رنگ اسب رستم (رخش) کاملاً متناقض با اصل داستان در ابیات عمل کرده است.

جمع‌بندی داده‌ها

در تحلیـل یافته‌های تطبیق متن و نگاره‌های منتخب نسـخه *شـاهنامه بایسـنغری* برخی نکات حائز اهمیت هسـتند. اغلب شـخصـیت‌ها بالاخص شخصیت‌های اصلی داستان مطابق متن ترسیم شده‌اند اما تفـاوت‌های بارزی در نمایش شـخصـیت‌های فرعی وجود دارد. در چهره‌پردازی‌ها، نوع جامگان و سـتوران ارتباط کمتری بین متن و نگاره دیده می‌شـود و هنرمند گاه مواردی را نقش بسته است که در متن هیچ نشـانی از آن وجود ندارد. در برخی نگاره‌ها همچون کشته شدن سیاوش (تصویر ۳) و رستم و دیو سـفید (تصـویر ٤)، نمایش صـحنه و منظره‌پردازی‌ها، تابع متن اسـت لیکن در دیگر نگاره‌ها اختلافات در گزینش عناصـر و چیدمان صحنه بسیار است. در همه نگاره‌ها از زاویه دید تلفیقی استفاده شـده و همگی در زاویه دید روبرو که قدرت بیشـتری را در نمایش صـحنه می‌دهد، مشـترک هستند. علاوه بر آن زاویه دید چهار نگاره از بالا و سـه نگاره از پایین می‌باشـد. در همه نگاره‌ها مناظر خیالی و طبیعی مشـهود هسـتند که جزء لاینفک نقاشـی ایرانی بوده اسـت. چهره‌ها در همه نگاره‌ها مغولی و قراردادی اسـت و در اکثر آنها نمایش مقام و سـن وسـال مشـهود اسـت. بجز در دو نگاره سـیاوش و رسـتم و دیو که مقام افراد معین نیسـت. پیکرنگاری‌ها قراردادی اسـت و ارتباطی با متن ندارد. تناسبات حیوانی نیز در همه وجود دارد اما در تناسـبات انسـانی تنها در نگاره رسـتم و دیو رعایت شـده است. نمـایش حـالت هیجانی نیز تنها در دو نگاره «زال و رودابه» و «رسـتم و دیو» دیده می‌شـود. در همه نگاره‌ها، وجود ارتباط بین عناصـر داسـتان و توجه به فضـای تنفس دیده می‌شـود. در اغلب صـحنه‌ها ترکیب در مرکز صحنه وبا تاکید بر سوژه اصلی است(جدول ۱).

جدول ۱. مطالعه تطبیقی متن و نگاره در نگاره‌های شاهنامه بایسنغری

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ۵	نگاره ٦	نگاره ۷
شخصیته ا	فریدون ✓ ضحاک ✓ مرد دینی ✗	زال ✓ رودابه ✓ خادمان ✓ نوازندگان ✓	سیاوش ✓ کرسیوز ✓ گروی ✓	رستم ✓ دیو سفید ✓ اولاد ✓	جمشید ✓ درباریان ✗ پیشه‌وران ✓ پرنده (باز) ✓	رستم ✓ خاقان ✓ سربازان ✓	رستم ✓ برزو ✓ سربازان ✗

نوع ویژگی	**ارتباط تصویر با متن**						
	نگاره ۱	**نگاره ۲**	**نگاره ۳**	**نگاره ٤**	**نگاره ٥**	**نگاره ٦**	**نگاره ۷**
	سربازان ✗		سربازان ✓				
حالات عاطفی	فریدون ✗ ضحاک ✗ مرد دینی ✗ سربازان ✗	زال ✗ رودابه ✗ خادمان ✗ نوازندگان ✗	سیاوش ✗ کرسیوز ✗ گروی ✗ سربازان ✗	رستم ✗ دیو سفید ✗ اولاد ✓	جمشید ✗ درباریان ✗ پیشه‌وران ✗ پرنده (باز) ✗	رستم ✗ خاقان ✗ سربازان ✗	رستم ✗ برزو ✗ سربازان ✗
جامگان	لباس فریدون ✗ لباس ضحاک ✗ لباس مرد دینی ✗ لباس سربازان ✗	لباس زال ✗ کلاه زال ✗ کمربند زال ✓ لباس رودابه ✗ تاج رودابه ✗ گوشوارهرودابه ✓ موی سر رودابه ✓	لباس سیاوش ✗ کلاه‌خود سیاوش ✗ لباس کرسیوز ✗ لباس گروی ✗ لباس سربازان ✗	لباس رستم ✗ کلاهخود رستم ✗ گرز رستم ✗ لباس دیو ✗ رنگ پوست دیو ✗ شاخ دیو ✗ لباس اولاد ✗	لباس جمشید ✗ لباس درباریان ✗ لباس پیشه‌وران ✗	لباس رستم ✗ کلاهخود رستم ✗ کمند رستم ✓ لباس خاقان ✗ کلاهخود خاقان ✓ کجاوه خاقان ✓ لباس سربازان ✗	لباس رستم ✗ کلاهخود رستم ✗ گرز رستم ✗ کمربند رستم ✓ لباس برزو ✗ کلاهخود برزو ✗ گرز برزو ✗ کمربند برزو ✓ لباس سربازان ✗

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ۵	نگاره ٦	نگاره ۷
ستوران	اسب فریدون ✖ استر مرد دینی ✖	————	رنگ اسب‌ها✖	رنگ اسب رستم✖	———— –	فیل سفید✔ اسب رستم✖ اسب سربازان✖	رنگ اسب رستم✖ رنگ اسب برزو✔ اسب‌های سربازان ✖
صحنه نگاره	چتر ✖ میخ ✔ چکش ✖ کوه ✔ غار ✔ زمان رویداد ✔	نواختن ساز ✔ پذیرایی ✔ می نوشیدن آغوش کشیدن✔ بوسیدن ✔ کاخ ✔ زمان رویداد ✖	دشت✔ خنجر✔ طشت✔ بریدن گلوی سیاوش ✔ زمان رویداد✔	غار(مکان رویداد) ✔ درگیری رستم و دیو✔ بستن اولاد به درخت✔ زمان رویداد✔	تخت شاهی✔ آهنگری✔ خیاطی✔ ریسندگی✖ دشت✖ زمان رویداد✖	دشت✔ کمنداندازی رستم✔ افتادن خاقان✔ صف‌آرایی سربازان✔ زمان رویداد✔	دشت✔ لحظه حمله برزو✔ زمان رویداد✖
منظره-پردازی	زاویه دید تلفیقی از پایین و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید تلفیقی بالا و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید تلفیقی از بالا و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید از پایین و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید از بالا و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید از بالا و روبرو، خیالی و طبیعی.	افق رفیع، زاویه دید تلفیقی از پایین و روبرو، خیالی.

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	**نگاره ۲**	**نگاره ۳**	**نگاره ٤**	**نگاره ۵**	**نگاره ٦**	**نگاره ۷**
چهره-پردازی	مغولی، قراردادی ، نمایش حالت عاطفی، نمایش مقام و سن و سال	مغولی، قراردادی، نمایش مقام و سن و سال، نمایش حالت عاطفی	قراردادی، مغولی، عدم نمایش مقام و سن و سال، نمایش حالت عاطفی در سیاوش	مغولی، قراردادی، عدم نمایش حالت عاطفی، عدم نمایش مقام، نمایش سن و سال	مغولی، قراردادی، نمایش مقام و سن و سال، عدم نمایش حالت عاطفی	مغولی، قراردادی، نمایش مقام و سن و سال، عدم نمایش حالت عاطفی	مغولی، قراردادی، عدم نمایش حالت عاطفی، نمایش مقام و سن و سال
پیکرنگاری	قراردادی ، عدم تناسب انسانی، وجود تناسب حیوانی، عدم وجود حالت هیجانی	قراردادی، عدم تناسب انسانی، نمایش حالت عاطفی	قراردادی، عدم تناسب انسانی، وجود تناسب حیوانی، عدم نمایش حالت هیجانی	قراردادی، وجود تناسب انسانی و حیوانی، نمایش حالت هیجانی	قراردادی، عدم تناسب انسانی، عدم نمایش حالت هیجانی	قراردادی، عدم تناسب انسانی، وجود تناسب حیوانی، عدم وجود حالت هیجانی	قراردادی ، عدم نمایش حالت هیجانی، عدم تناسب انسانی، وجود تناسب حیوانی
رنگ	تخت و بدون سایه- روشن،	تخت و بدون سایه روشن، کیفیت بسیار خوب، نمایش	تخت و بدون سایه روشن،	تخت و بدون سایه روشن،	تخت و بدون سایه روشن، کیفیت بسیار خوب، برتری	تخت و بدون سایه روشن، کیفیت	برتری رنگ گرم، تخت و

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ٥	نگاره ٦	نگاره ۷
	کیفیت بسیار خوب، برتری رنگ سبز و رنگ-های خنثی	رنگ گرم و سرد، برتری رنگ‌های مکمل و گرم	کیفیت بسیار خوب، برتری رنگ طلایی و کرم	کیفیت بسیار خوب، برتری رنگ مکمل و خنثی	رنگ‌های مکمل (سبز و نارنجی)	بسیار خوب، برتری رنگ‌های گرم و رنگ بنفش.	بدون سایه روشن، کیفیت بسیار خوب
اجرا	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری ، توجه به جزئیات، تزئینی و تمایل به واقع-گرایی	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی و تمایل به واقع‌گرایی	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی و متمایل به واقع‌گرایی	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی و متمایل به واقع‌گرایی .	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی و تمایل به واقع‌گرایی	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی، تمایل به واقع‌گرایی.	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری ، توجه به جزئیات، تزئینی، تمایل به واقع گرایی

(نگارندگان)

به طور کلی می‌توان بیان داشت نگارگران *شاهنامه بایسنغری* برای ترسیم نگاره‌ها از شیوه خاص خود استفاده کرده و در بسیاری از موضوعات، به متن ادبی توجهی نداشته، بلکه سعی کرده‌اند از شیوه مرسوم نگارگری و یا سنت شفاهی که سینه به سینه نقل شده و به آنها رسیده، استفاده نمایند. بنابراین، برای تصویرسازی ضرورتی به خواندن متن شاهنامه بایسنغری نمی‌دیدند و به آن توجه کافی نداشته

اند. به همین دلیل می‌توان گفت که در بسیاری از نگاره‌ها تصویر مورد نظر با ابیات مربوط به آن نگاره هماهنگ نیست.

بررسی پیشینه تصویری نگاره‌های *شاهنامه بایسنغری*: نگارگران شاهنامه بایسنغری در به تصویر کشیدن صحنه‌های «فریدون و ضحاک»، «زال و رودابه»، «داستان سیاوش»، «رستم و دیو سفید» و «پادشاهی جمشید»» وابستگی‌های تصویری به نگارگران پیش از خود داشته و آنچه را از استادان خود آموختند ترسیم کرده‌اند. در مواردی این وابستگی‌ها بطور کامل بوده است. چون پیشینه این نگاره‌ها نیز در اصل خود همین نگاره‌ها و داستان‌ها بوده است که در نسخ قبل از شاهنامه بایسنغری به تصویر کشیده شده و نگارگر بطور مستقیم از تصاویر نسخه‌های پیشین الهام گرفته و تنها در پاره‌ای از جزئیات، نگاره را تغییر داده است. به‌صراحت می‌توان گفت تصویر را چه از لحاظ محتوایی و چه ویژگی بصری کپی‌برداری کرده است. بطور نمونه نگاره «فریدون و ضحاک» و «زال و رودابه» برگرفته از مجموعه نسخ استانبول و «رستم و دیو سفید» و «پادشاهی جمشید» برگرفته از شاهنامه ابراهیم سلطان (مکتب شیراز تیموری) می‌باشد. تنها مهارت استاد در کشیدن این نگاره‌ها و دقت زیاد در جزئیات، اضافه کردن عناصر تزئینی و رنگ‌آمیزی عالی نگاره‌ها را می‌توان مختص استاد نقاش دانست. در نگاره «رستم و برزو»، اصل داستان در شاهنامه وجود ندارد و برگرفته از کتاب برزونامه می‌باشد. کاتب نسخه بایسنغری از ابیات کتاب برزونامه استفاده نموده و این ابیات را به شاهنامه اضافه نموده است. بنابراین درکشیدن نگاره آن نیز چون نقاش نگاره‌ای را در رابطه با این داستان پیدا نکرده است، سعی نموده از عناصر نگاره‌های مشابه این صحنه که در نسخ دیگر مانند شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت) وجود داشته استفاده نماید و در کشیدن عناصر داستان از آنها کمک بگیرد. گرچه نگارگر در کشیدن کل داستان مجبور به خواندن ابیات بوده است، اما در برخی عناصر اصلی مانند رنگ اسب رستم، دقت کافی را نداشته و می‌توان گفت که نگارگر به دلیل نداشتن اطلاعات کافی از داستان، هماهنگ با متن در کشیدن نگاره، کار نکرده است. در داستان «رستم و خاقان چین» نیز گرچه نگارگر پیشینه تصویری خاصی از این داستان نداشته است اما سعی نموده که ابیات مرتبط با این ماجرا را خوانش نماید و حتی‌المقدور مطابق داستان به ترسیم نگاره بپردازد. گرچه در کشیدن برخی عناصر داستان نیز از نسخ دیگر مانند شاهنامه دموت و شاهنامه ابراهیم سلطان با موضوعات مشابه مانند موضوعات صحنه رزم و حتی در کشیدن برخی عناصر داستان مانند فیل و یا نقش پرچم‌ها از

صـحنه‌های مشـابه اسـتفاده نموده اسـت. اما سـوژه‌ها و نکات اصـلی داستان را به خوبی ترسیم کرده اسـت. بررسی‌ها نشانگر این مهم هستند که نگاره فریدون و ضحاک در نسخه *شاهنامه بایسنغری* نمونه کپی شـده‌ای از نگاره‌ای با همان مضـمون در *شاهنامه* مکتب تبریز اواخر قرن هشتم هجری موجود در کتابخانه توپقاپی اسـتانبول (H.2153) می‌باشـد (تصـویر ۸). گرچه ترکیب کمی با نگاره استانبول فرق دارد اما الگوی اصـلی این صحنه مشابه است؛ به خصوص در ترکیب‌بندی الگو، حرکات و تقسیم‌بندی پیکرها. در بخش‌های صـخره‌ای هر دو نگاره پوشـیده شـده با گیاهان هستند که بعدها به الگوی اصلی اضـافه شـده است. احتمالاً زمانی که نگاره در آلبوم بوده است. این نسخه الگویی برای نسخه بایسنغری اسـت. اما این نگاره از دیدگاه سیمز «مربوط به مکتب شیراز و دوره جلایری به تاریخ ۷۷۰ق. می‌باشد» (Sims, 1992: 52).



تصویر ۸. فریدون و ضحاک، *شاهنامه* مکتب تبریز
(Atasoy,1971: plate14)



تصویر ۹. دیدار زال و رودابه، *شاهنامه* مکتب تبریز (ibid: plate11)



تصویر ۱۰. کشته شدن سیاوش
(Abdullaeva-Melville, 2008, 91)

نگاره زال و رودابه نیز نمونه کپی شـده از مجموعه (H.2153) کتابخانه توپقاپی اسـت (تصویر ۹). این نگـاره‌هـا، تنهـا در برخی جزئیـات بـا هم تفـاوت دارند؛ همچون تعداد ندیمه‌ها و نوازنده. نوازنده نسـخه توپقاپی تنها یک نفر اسـت که چنگ می‌نوازد و سـاز او به وضـوح دیده می‌شـود اما در نسخه بایســنغری به این وضــوح نیســت. فضــای معماری و دیوارها کاملاً مشــابه اســت و در تزئینات کمی متفاوت هسـتند. پیکره‌ها و لباس‌ها کاملاً شـبیه اسـت. تنها در فضـای بیرون در نسخه استانبول درخت

کشـیده نشـده و نقاش تنها از بوته‌های خشک استفاده کرده است. در فضای داخلی نیز میز حاوی جام و پیاله‌ها وضـوح بیشـتری نسـبت به نسخه بایسنغری دارند. نگاره کشتن سیاوش در نسخ قبلی همانند نسـخه ابراهیم سـلطان (تصـویر ۱۰) نیز مشـاهده می‌شود که در آن خبری از این فضای پر از جزئیات نیسـت. بطوری که تنها در آن ما سـه شـخصـیت اصـلی داسـتان یعنی سـیاوش، کرسـیوز و گروی را می‌بینیم که در فضایی بیابان شکل و عاری از هرگونه گیاه و پرنده هستند (جدول ۲).

جدول۲. پیشینه نگاره‌های نسخه *شاهنامه بایسنغری*

اصلی-فرعی[11]	شاهنامه مورد اقتباس	تاریخ	مکتب	میزان همسانی	توضیحات
اصلی	شاهنامه فردوسی کتابخانه توپقاپی سرای(H.2153)	حدود ۷۷۰ ه.	تبریز جلایری	زیاد- در تصویر و موضوع	کپی‌برداری است
اصلی	ابراهیم سلطان کتابخانه بادلیان (Add.176)	۸۲۴-۸۲۸ ه.	شیراز تیموری	متوسط	مشابه در موضوع و در حالت سوژه‌ها

(نگارندگان)

نتیجه

با اسـتناد به یافته‌های پژوهش می‌توان بیان داشـت که نگارگران نسـخه شـاهنامه بایسنغری برای ترسیم نگاره‌ها از شـیوه خاص خود اسـتفاده نموده‌اند و در بسـیاری از موضوعات سعی کرده‌اند که از اساتید خود و یا دانشـی که از قبل درباره داسـتان نگاره‌ها داشتند، استفاده نمایند. همچنین از شیوه تصویرگری نسـخ پیشـین الهام بگیرند. بنابراین، برای تصـویرسازی نیازی به خواندن متن شاهنامه بایسنغری نداشته و بـه این امر توجـه نکرده‌انـد. درنهایت به پرســش پژوهش حاضــر که «نگارگر تا چه اندازه به متن شـاهنامه بایسـنقری در ترسیم نگاره‌ها وابسته بوده است؟»، چنین پاسخ داده می‌شود که ارتباط بین متن و ابیات شـاهنامه بایسـنغری با نگاره‌های آن بسـیار کم اسـت و نگارگر وابسـتگی زیادی به ابیات در کشـیدن تصـاویر نداشـته و در برخی موارد کاملاً مسـتقل عمل کرده اسـت. فرضیه مطرح شده در این پژوهش که نگارگر در کشـیدن تصاویر به ابیات دقت کافی داشته و از مضامین و شخصیت‌های خارج

متن کمتر اســتفاده کرده، رد می‌شــود؛ چرا که شــخصــیت‌های خارج از متن زیادی در نگاره‌ها دیده می‌شــود. اما این فرضــیه که نگارگر در کشــیدن برخی نگاره‌ها حداقل یکبار ابیات همان صــفحه را خوانده اســت، تا حدودی درســت است. چرا که برخی داستان‌ها به دلیل نداشتن پیشینه تصویری مانند «رسـتم و خاقان» و یا مرتبط نبودن موضـوع نگاره با شـاهنامه مانند «رستم و برزو»، نگارگر به خوانش ابیـات موردنظر اقدام کرده اســـت. این پژوهش از آن نظر اهمیت دارد که به بررســـی بخش مهمی از نگاره‌های این شـاهنامه چه از نظر محتوایی و چه بصـری، پرداخته اسـت و تفاوت آن را با دیگر نسخ در دوره‌های مختلف مشخص می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱- اسب تیزرو.

۲- برای مطالعه نک: خالقی مطلق *شاهنامه* فردوسی، ۱۳٦٦، ج۱: ۸۵-۸٤، بیت ٤۷۵.

۳- برای مطالعه نک: فردوسی، ۱۳٦٦: ۸۵، بیت٤۸۵.

٤- این بیت در *شاهنامه* فردوسی خالقی دیده نمی‌شود.

۵- این ابیات را نک: (خالقی مطلق، ج۱: بیت ۵۳۰-۵۲۵، ۲۰۰-۱۹۹؛ *شاهنامه* مول، ج۱: بیت ٦٦۵-٦۵۵، ۱۳٤).

٦-این ابیات در *شاهنامه* خالقی مشاهده نمی‌شود.

۷- این ابیات در *شاهنامه* خالقی مشاهده نمی‌شود.

۸- این ابیات در *شاهنامه* خالقی مشاهده نمی‌شود.

۹- این ابیات در *شاهنامه* خالقی مشاهده نمی‌شود.

۱۰- برای مطالعه بیشتر نک: (خالقی، ج۱: بیت ۵٤۰-۵۳۰، ۲۰۰؛ *شاهنامه* مول، ج۱: بیت ٦۷۵-٦٦۵، ۱۳٤).

۱۱- منظور از اصلی: ارتباط داشتن مستقیم نگاره‌های موجود در نسخ قبل که از لحاظ موضوع کاملاً مشابه با نگاره مورد پژوهش است و از آن‌ها نگارگر در کشیدن نگاره خود استفاده نموده است و اگر تنها در پاره‌ای جزییات بصری بهم شبیه باشند، ارتباط آنها فرعی است.

کتابنامه

اکبری‌مفاخر، آرش. (۱۳۹۵). *رزمنامه کنیزک*. چاپ اول. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

آداموا- گیوزالیان. (۱۳۸۳). *نگاره‌های شاهنامه*. مترجم: زهره فیضی. فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۸٦).«کتابت‌خانه و صورت‌خانه در مکتب هرات». *مجله گلستان هنر*. ش۱۰. ۲۳-۱۸.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). مکتب *نگارگری هرات*. چاپ اول. تهران: نشر فرهنگستان هنر.

بیانی، مهدی. (۱۳٦۳). *احوال و آثار خوشنویسان*. تهران: نشر دانشگاه تهران.

توانا، اکرم. (۱۳۹۳). «بررسی بینامتنی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنغری». باغ نظر. ش۲۸. ٥٤-٤۷.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۵). *زنان در شاهنامه*. چاپ اول. تهران: نشر مروارید.

راکسبرا د. ج. و رازپوش، شهناز. (۱۳۸۳). *تیموریان*. چاپ اول. ج ۸ . تهران. دانشنامه جهان اسلام.

سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۳). *فرّه ایزدی*. تهران: نشر میرک.

شریف‌زاده، عبدالمجید. (۱۳۷۰). *نامورنامه*. چاپ اول. نشر معاونت پژوهش با همکاری اداره کل موزه‌های تهران.

فردوسی. (۱۳٥۰). *شاهنامه نسخه بایسنغری*. تهران: شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.

فردوسی. (۱۳٥۳). *شاهنامه*. چاپ مول. چاپ دوم. تهران: نشر فرانکلین.

فردوسی. (۱۳٦٦). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی‌مطلق. ج۱. نیویورک: نشر Bibliotheca persica.

ماه‌وان، فاطمه. (۱۳۹۳). «ارتباط نگاره و متن در ساحت معنا». *شاهنامه و مطالعات هنری*- مجموعه مقالات همایش فردوسی دانشگاه فردوسی مشهد. ۳۱۷-۲۹٥.

مرادخانی، حجت‌الله و سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). «تطبیق نشانه‌شناختی نگاره‌های شاهنامه بایسنغری با نقاشی‌های مکاتب سونگ و یوان چین». *فصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. سال چهارم(۹). ۱٤-۷.

نوری، نظام‌الدین. (۱۳۸٥). *فرهنگ و هنر و ادبیات ایران و جهان*. چاپ سوم. نشر زهره.

Atasoy, Nurhan. (1970). *Four Istanbul Albums and Some fragments from 14th shahnamehs*. Vol.8, University of Michigan: Freer Gallery of Art, 19-48.

Gray, Basil. (1971). *Baysonghori Shahnameh*, Tehran: commemoration of the Celebration of the 2500th anniversary of the founding of the Persian Empire by Cyrus the Great.

Romer, H.R. (1989). *Baysongor*, Iranica, Vol. IV, P 6-9

Sims, Eleanor. (1992). *The illustrated Manuscripts of Shahnama*,Vol. 22, 43-68.